

“Ognuno porta dentro di sé
un mondo intero”

Saggi in onore di Ayşe Saraçgil

a cura di

Tina Maraucci, Ilaria Natali, Letizia Vezzosi

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2024

“Ognuno porta dentro di sé un mondo intero” : saggi in onore di Ayşe Saraçgil / a cura di Tina Maraucci, Ilaria Natali, Letizia Vezzosi. – Firenze : Firenze University Press, 2024.

(Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 75)

<https://books.fupress.com/isbn/9791221504088>

ISSN 2420-8361 (online)

ISBN 979-12-215-0408-8 (PDF)

ISBN 979-12-215-0409-5 (XML)

DOI 10.36253/979-12-215-0408-8

The editorial products of BSFM are promoted and published with financial support from the Department of Education, Languages, Intercultures, Literatures and Psychology of the University of Florence, and in accordance with the agreement, dated February 10th 2009 (updated February 19th 2015 and January 20th 2021), between the Department, the Open Access Publishing Workshop and Firenze University Press. The Workshop (<<https://www.forlilpsi.unifi.it/p440.html>>) supports the double-blind peer review process, develops and manages the editorial workflows and the relationships with FUP. It promotes the development of OA publishing and its application in teaching and career advice for undergraduates, graduates, and PhD students, as well as in interdisciplinary research.

Editing and layout by LabOA: Arianna Antonielli (managing editor), with Yelena Fioretti, Alice Giovannelli, Chiara Marcolini, Atena Parolai, Katia Giannina Vicente Luis (interns), and with the collaboration of Gabriele Bacherini, Viola Romoli, Francesca Salvadori.

Graphic design: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

Front cover: © Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

Peer Review Policy

Peer-review is the cornerstone of the scientific evaluation of a book. All FUP's publications undergo a peer-review process by external experts under the responsibility of the Editorial Board and the Scientific Boards of each series (DOI 10.36253/fup_best_practice.3).


Referee List

In order to strengthen the network of researchers supporting FUP's evaluation process, and to recognise the valuable contribution of referees, a Referee List is published and constantly updated on FUP's website (DOI 10.36253/fup_referee_list).

Firenze University Press Editorial Board

M. Garzaniti (Editor-in-Chief), M.E. Alberti, V. Arrigoni, E. Castellani, F. Ciampi, D. D'Andrea, A. Dolfi, R. Ferrise, F. Franco, A. Lambertini, R. Lanfredini, D. Lippi, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, A. Orlandi, I. Palchetti, A. Perulli, G. Pratesi, S. Scaramuzzi, I. Stolzi.

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

 The online digital edition is published in Open Access on www.fupress.com.

Content license: except where otherwise noted, the present work is released under Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

© 2024 Author(s)

Published by Firenze University Press

Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy

www.fupress.com

Sommario

Premessa <i>Tina Maraucci, Ilaria Natali, Letizia Vezzosi</i>	9
Incontri, legami, relazioni. Come un'introduzione <i>Vanna Boffo</i>	11
PARTE 1 DAL MONDO TURCO-OTTOMANO: PERSONAGGI, TESTI E CONTESTI SOCIO-CULTURALI	
Frammenti dei versi di Sait Faik <i>Giampiero Bellingeri</i>	25
Riflessi di memoria kavafiana nella poesia turca <i>Matthias Kappler</i>	35
Firenze nei racconti dei viaggiatori ottomani nell'età delle <i>Tanzimat</i> <i>Luca Berardi</i>	45
La letteratura turca e la narrativa storica: leggere Abdülhamid II per legittimare il presente <i>Michelangelo Guida</i>	55
Lotta e letteratura: il percorso politico e culturale di İsmail Bozkurt <i>Fabio L. Grassi</i>	63
Tra voce e silenzio: soggettività, scrittura e potere in Latife Tekin e Aslı Erdoğan <i>Tina Maraucci</i>	73

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Tina Maraucci, Ilaria Natali, Letizia Vezzosi (edited by), "Ognuno porta dentro di sé un mondo intero". *Saggi in onore di Ayşe Saraçgil*, © 2024 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0408-8, DOI 10.36253/979-12-215-0408-8

Behice Boran (1910-1987): dall'accademia alla militanza politica <i>Fulvio Bertuccelli</i>	81
Continuità e false rotture. Una rilettura critica dei processi di riconversione dell'attivismo negli anni '80 in Turchia <i>Carlotta De Sanctis</i>	89
Rileggere il maschio camaleonte. Strutture patriarcali e servizi religiosi nell'era AKP <i>Chiara Maritato</i>	97
Educatori, intellettuali ed editori italofoeni nella Istanbul ottocentesca. Un milieu transnazionale tra Galata e Pera <i>Francesco Pongiluppi</i>	105

PARTE 2

SAGGI INTERNAZIONALI: GENERE, GENERI, LINGUAGGI

“Ma chi è là, in disparte?” Quattro capitoli sulle origini del <i>Lied</i> romantico <i>Patrizio Collini</i>	115
Unsayable/Unseeable: A Romantic Experiment in the Limits of Language <i>Ioana Bot Bican, Florin Bican</i>	121
Modulazioni dell'addio. Intorno al terzo romanzo di Camille Mallarmé <i>Diego Salvadori</i>	129
L'Oriente è rosa, tumultuosamente <i>Annamaria Guadagni</i>	135
Come si deve comportare una buona moglie: i consigli passati di madre in figlia in un poemetto inglese medio del Codice Ashmole 61 <i>Letizia Vezzosi</i>	143
“Donna geniale e di spirito”: Laura Veccia Vaglieri and her <i>Apologia dell'Islamismo</i> (1925) <i>Barbara Roggema</i>	153
La dolorosa percezione dell'esistenza nello spazio poetico di Althea Gyles <i>Arianna Antonielli</i>	161
<i>Nobuko</i> (1928) di Miyamoto Yuriko: diario di una donna alla ricerca dell'indipendenza <i>Diego Cucinelli</i>	173
Classy Shoes: On the Symbolism of Footwear in H.C. Andersen's Fairy Tales <i>Anna Wegener</i>	181
<i>Ich jede Jahr Kinderlere Türkei'da</i> . Interferenze sintattico-grammaticali del turco nel tedesco della prima generazione di immigrati <i>Giovanni Giri</i>	189

Food Culture and Translation: A Proposal for an Applied Methodological Framework <i>Isabella Martini</i>	199
Sessualità e immagine corporea <i>Elisa Guidi, Cristian Di Gesto, Camilla Matera, Amanda Nerini</i>	207
PARTE 3	
SAGGI INTERNAZIONALI: STORIA, POLITICA, CANONI	
Ospitare l'altra <i>Angela Tarantino</i>	217
Gerti. Vita di una austriaca a Firenze <i>Ernestina Pellegrini</i>	235
Tra memorie e racconto: lo snodo di vite "illegali" <i>Luciana Brandi</i>	245
Vittime e carnefici: i drammi politici di Harold Pinter <i>Fernando Cioni</i>	253
Il linguaggio come contestazione: Gastone Novelli e la funzione dell'artista nella società <i>Teresa Spignoli</i>	261
L'avanguardia e l'inattualità sintomatica dell'artista disaffiliato <i>Federico Fastelli</i>	269
La plasticità camaleontica di una solida identità politica: l'antifascismo di Storm Jameson <i>Ilaria Natali</i>	279
Between the "American Dream of Success" and the "Jewish Idea of Respectability": The Case of <i>Marjorie Morningstar's</i> Path to Responsibility <i>Simona Porro</i>	287
Brevi evasioni dal racconto del sé: <i>L'università di Rebibbia</i> di Goliarda Sapienza <i>Giovanna Lo Monaco</i>	293
Victorian Women's Travel Journals and the "Other". A Corpus Linguistics Analysis <i>Christina Samson</i>	301
Representations of Native Americans in the <i>Pennsylvania Gazette</i> (1780-1800): Discourse Practices of Exclusion <i>Elisabetta Cecconi</i>	309

Gli studi amazigh tra ponti, barriere e divisioni dell’Africa. Resilienza e prospettive contemporanee <i>Anna Maria Di Tolla</i>	317
Alcune riflessioni sulla percezione occidentale del Tibet <i>Aleksandra Wenta</i>	327
Autori	335

Premessa

Tina Maraucci, Ilaria Natali, Letizia Vezzosi

Questo volume accoglie contributi di colleghi, allievi e amici di lungo corso riuniti nella cornice celebrativa offerta dal pensionamento di Ayşe Saraçgil. Nelle seguenti pagine, curatrici, autrici e autori rendono collettivamente omaggio al percorso umano e professionale di Ayşe, contraddistinto dalla straordinaria varietà di interessi, ambiti e prospettive di indagine che hanno segnato la sua lunga e brillante carriera. Tale versatilità è un riflesso della sua vivace curiosità di donna e di studiosa nonché segno della sua innata propensione personale e accademica alla pluralità, all'apertura e alla contaminazione tra discipline e orizzonti analitici, inclusi quelli spesso sommariamente considerati poco conciliabili o persino irrimediabilmente distanti.

Gli esempi di questo fermento di idee spiccano numerosi all'interno della ricca e variegata bibliografia di Ayşe; basti menzionare il saggio *Il maschio camaleonte* (2001), noto per l'innovativo ricorso alle fonti letterarie, impiegate in modo inedito come strumento privilegiato d'indagine atto a svelare i meccanismi di costruzione del potere patriarcale e delle identità di genere nel contesto turco-ottomano e della moderna nazione. L'opera, in ragione della sua valenza pionieristica nel panorama internazionale degli studi letterari di ambito turcologico, ha costituito e continua a costituire un punto di riferimento fondamentale per più generazioni di studiose e studiosi, di studentesse e studenti che, in Italia come all'estero, scelgono di dedicarsi allo studio della storia, della letteratura e della cultura turca moderna e contemporanea.

Tina Maraucci, University of Florence, Italy, tina.maraucci@unifi.it, 0000-0001-7600-5439

Ilaria Natali, University of Florence, Italy, ilaria.natali@unifi.it, 0000-0003-4484-7994

Letizia Vezzosi, University of Florence, Italy, letizia.vezzosi@unifi.it, 0000-0002-7635-2657

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Tina Maraucci, Ilaria Natali, Letizia Vezzosi (edited by), "Ognuno porta dentro di sé un mondo intero". *Saggi in onore di Ayşe Saraçgil*, © 2024 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0408-8, DOI 10.36253/979-12-215-0408-8

A celebrare lo sguardo inclusivo che Ayşe ha sempre rivolto allo studio e alla comprensione dell'articolata complessità di fenomeni storici, sociali e culturali è innanzi tutto la polifonia di autrici e autori che animano questo volume e gli conferiscono una prospettiva profondamente interculturale e interdisciplinare. Più che un semplice omaggio alla carriera, ogni intervento offre una riflessione originale e puntuale, uno stimolo ad aprire nuovi dibattiti critici. Qui si intersecano saggi di carattere linguistico, letterario, storico-sociale e culturale, accompagnati da un ricco repertorio paraletterario costituito da traduzioni per lo più inedite nel contesto italiano. È l'eterogeneità degli interessi di ricerca di Ayşe ad aver fornito i principali criteri ordinanti; seguendo le tracce del suo lavoro, i contributi sono raccolti in tre sezioni, ciascuna delle quali esplora una delle principali linee tematiche intorno a cui ruota la sua produzione scientifica: "Dal mondo turco-ottomano: personaggi, testi e contesti socio-culturali", "Saggi internazionali: Genere, generi, linguaggi", "Saggi internazionali: Storia, politica, canoni".

La scelta del titolo merita qualche parola. Deriva, infatti, da un celebre discorso tenuto da Halide Edip Adivar (1884-1964), scrittrice, giornalista, femminista e rappresentante di spicco del movimento nazionalista turco; è una figura particolarmente cara ad Ayşe, che proprio alla sua opera ha dedicato alcune delle sue analisi più originali. Per quanto possano perdere un poco del loro fascino nella nostra traduzione italiana, le parole di Adivar ben rappresentano a livello figurativo la natura miscelanea di questo volume, in cui la diversità dei mondi geografici, linguistici, sociali e culturali che Ayşe ha fino ad oggi percorso, o nei quali si è anche solo tangenzialmente imbattuta, trova un luogo d'incontro per renderle tributo.

Data la riservatezza e la modestia che da sempre contraddistinguono Ayşe, sappiamo che non accetterà questo omaggio senza qualche rimostranza; siamo però altrettanto certe che l'affetto, la stima e la riconoscenza che ognuno dei trentacinque mondi qui racchiusi testimonia, saprà essere, a suo modo, motivo di gioia.

Cogliamo ora l'occasione per evidenziare il nostro debito di riconoscenza al Dipartimento di Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia (FORLILPSI) dell'Università di Firenze nella persona della sua Direttrice, prof.ssa Vanna Boffo, per il suo prezioso sostegno. A consentire la realizzazione di questo volume sono state le risorse umane e strumentali del Laboratorio editoriale Open Access diretto dal prof. Marco Meli (FORLILPSI), che ringraziamo sentitamente accanto all'insostituibile Referente e Coordinatrice tecnico-editoriale dott.ssa Arianna Antonielli, alle instancabili collaboratrici Francesca Salvadori, Alessia Gentile ed Elisa Simoncini, nonché a tutti i tirocinanti LabOA. I nostri ringraziamenti vanno, inoltre, al Comitato scientifico della Collana BSFM e a tutti i colleghi e le colleghe che hanno impreziosito il volume con la loro partecipazione.

Il ringraziamento conclusivo e più caloroso, tuttavia, è riservato ad Ayşe: la sua capacità di creare e coltivare rapporti significativi in ogni contesto, il suo stile orgogliosamente ironico e la sua serena saggezza sono i tratti di cui le siamo più grate.

L'avanguardia e l'inattualità sintomatica dell'artista disaffiliato

Federico Fastelli

Alcuni tra i critici più avvertiti del Novecento hanno correttamente descritto il carattere eminentemente sociale della prassi che fonda l'arte di avanguardia (cfr. per esempio Enzensberger 1962; Poggioli 1962; Curi 1965, 1977, 2009, 2013; Bürger 1974). Nonostante l'irreversibilità di questo assunto, che ha dalla sua la forza dell'evidenza storica, oltre a poggiare su giustificate ragioni teoriche, non ha mai smesso di avere credito, nel linguaggio comune e, purtroppo, anche nel discorso critico la pessima abitudine a considerare d'avanguardia tutto ciò che è radicale da un punto di vista estetico.

Anzi, l'obsolescenza della dialettica tra tradizione e innovazione, tra canone e anti-canone, tra passato e futuro, iniziata nella postmodernità e perfezionata in epoca ipermoderna (o, se si preferisce, surmoderna), sembra conservare entro la dimensione assoluta e radicale del nostro presente – una dimensione, s'intende, illusoriamente egocentrica, come forse direbbe Todorov – soltanto un'accezione assai depotenziata di questo uso già di per sé metaforico. Nel mondo attuale, sarebbe d'avanguardia, per esempio, un certo motore automobilistico, un nuovo dispositivo ottico, un materiale edile, un innovativo guinzaglio per cani, l'ultimo fucile semi-automatico prodotto grazie a cospicui stanziamenti di fondi pubblici. Cioè, sarebbero d'avanguardia merci realizzate con una tecnologia innovativa, dotate di qualche speciale accorgimento che le rende diverse dal resto della produzione precedente.

Tina Maraucci, University of Florence, Italy, tina.maraucci@unifi.it, 0000-0001-7600-5439

Ilaria Natali, University of Florence, Italy, ilaria.natali@unifi.it, 0000-0003-4484-7994

Letizia Vezzosi, University of Florence, Italy, letizia.vezzosi@unifi.it, 0000-0002-7635-2657

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Tina Maraucci, Ilaria Natali, Letizia Vezzosi (edited by), *"Ognuno porta dentro di sé un mondo intero". Saggi in onore di Ayşe Saraçgil*, © 2024 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0408-8, DOI 10.36253/979-12-215-0408-8

Da un punto di vista dialettico, è interessante notare che dell'antica attività artistica dei movimenti d'avanguardia resti viva soltanto l'idea di novità. Vi sono buone ragioni per le quali ciò accade: in effetti, quei movimenti storici che, tra gli anni Dieci e gli anni Trenta del Novecento, si sono così qualificati e auto-definiti, nascono concettualmente proprio ponendo la novità a norma del mercato, secondo una nota espressione utilizzata da Walter Benjamin a proposito della poesia di Baudelaire (1969). Genealogicamente, infatti, l'avanguardia trova la propria prefigurazione nella baudelairiana messa a punto di dispositivi poetici assai peculiari, pensati programmaticamente per deprezzare la produzione concorrente e, allo stesso tempo, per far spazio alla propria poesia in un mercato assai competitivo. La realizzazione compiuta di ciò avverrà però soltanto nel Novecento attraverso il ricorso insistito e organizzato "militarmente" a proporre sul mercato oggetti sempre più privi di valore d'uso, ma intrinsecamente forniti di un sorprendente valore di scambio. È dunque vero che l'avanguardia sfrutta a proprio vantaggio la ricerca della novità ad ogni costo, e si pone in ciò in stretta omologia con le regole della produzione capitalista. D'altra parte, però, non deve sfuggire che per Futurismo, Dada e Surrealismo questa omologia era esplicitamente una strategia di conflitto, del resto sottolineato dall'uso, a propria volta metaforico, del lessico militare. L'avanguardia si pensa come reparto d'élite, posto oltre le linee del nemico, e si assume il compito di riportare, al grosso dell'esercito, informazioni utili alla guerra in corso. C'è dunque una guerra da combattere. La condizione che fa degli avanguardisti delle "sentinelle avanzate" (Marinetti 1968, 7), come scrive Marinetti nel Manifesto fondativo del Futurismo del 1909, non si raggiunge, potremmo dire, soltanto attraverso il rifiuto del canone letterario o il rifiuto del ruolo tradizionale del poeta (cfr. Curi 2009), e dunque attraverso una prospettiva inedita di poesia, sebbene entrambe le cose si possano agilmente ritrovare in tutte le avanguardie. La vera scommessa del Futurismo, poi ripresa da Dada e dal Surrealismo, consiste in un attacco scoperto allo status dell'arte nella società borghese, attraverso l'aggressione al suo mercato e il corrispondente attacco al suo rovescio, ovvero al museo. Ecco qual è la posta in gioco. Come ha scritto Peter Bürger, in uno studio di molti anni fa, le avanguardie "non negano una precedente impronta dell'arte (uno stile), ma l'istituzione arte in quanto qualcosa di separato dalla vita concreta degli uomini"¹ (1974, 59). Per farlo adottano una strategia peculiare che unisce in modo paradossale l'idea mercantilistica di novità, l'irrisione delle logiche di eteronomia dell'arte in epoca capitalista e una feroce denuncia dell'illusione di ogni autonomia dell'arte (e dell'artista). Siccome, come ha scritto Terry Eagleton (1990), la società borghese, rispetto alle proprie aspirazioni politiche, utilizza in funzione modellizzante le istanze autodeterminanti ed autonomistiche proposte dall'estetico, la guerra delle avanguardie è in verità contro la società borghese *tout court*. Dall'ambito estetico, infatti, si aggredisce direttamente quello economico (il mondo dominato dall'unico fine del profitto) e quindi quello politico (le rela-

¹ Se non diversamente indicato, le traduzioni sono dell'autore.

zioni tra gli uomini e le istituzioni mediate da tale fine). Ciò intanto è possibile in quanto l'avanguardia primo-novecentesca muove da una doppia intuizione: da una parte comprende in maniera lucida la funzione di autoriconoscimento che la classe borghese attribuisce alla facoltà del gusto, non solo come facoltà di percepire il bello e di goderne, secondo una celebre definizione che da Baltasar Gracián trascorre a Kant, ma come condivisione di questa percezione, che diventa fatto sociale indipendente da ragioni di eredità di classe o di schiatta, così come da determinazioni meramente economiche. Dall'altra parte, e proprio per questo, l'avanguardia capisce che il mercato borghese dell'arte si fonda su un'idea di autonomia del fatto estetico totalmente illusoria: perduta la ragione d'uso propagandistica dell'arte di epoca aristocratica, e archiviata l'ontologia trascendente della verità espressa dal poeta, il fatto estetico diventa possibile solo entro una dinamica concorrenziale di tipo mercantile, e dunque diventa significativo solo sul piano sociale. Ciò lo rende ancipite, tuttavia: la dissacrazione del buon gusto non è più soltanto un potenziale allargamento dello spazio del poetabile, non è più soltanto l'appropriazione letteraria di un lessico, di un tono o di uno stile precedentemente inammissibile. Si fa vero e proprio atto politico. Dalla prima intuizione discende l'estremizzazione settaria di quanto già alcuni artisti e poeti disaffiliati nel secondo Ottocento potevano spontaneamente e individualmente opporre al buon gusto e al buon senso borghesi, ovvero l'annessione consapevole e deliberata, scandalosa e proprio perciò efficace (mercantilisticamente e ideologicamente efficace), di ciò che la morale riconosceva come cattivo e che l'estetica proclamava come brutto (cfr. Curi 2013). L'antagonismo avanguardistico, in questo senso, prende molto sul serio i frutti nati dai *Fiori del male* o, per esempio, dalla rivolta buffonesca di Maldoror, perché sa bene che, per la particolare funzione dell'estetica in età borghese, l'impoetico, l'abietto, il demenziale, il disgustoso celano dietro lo schermo del brutto, un'opposizione radicale alla giustizia morale, alla coerenza politica, alla stabilità sociale (*ibidem*). Fare il brutto in letteratura e uccidere ovunque la solennità, come scrive Marinetti nel *Manifesto tecnico* del 1912 (1968,46-54), significa, nelle diverse configurazioni dell'avanguardia storica, la retrocessione infantile, l'esaltazione del caso, l'abiura dei procedimenti logici e dei sentimenti, l'odio dell'intelligenza – si legge per esempio in uno dei più divertenti manifesti di Tristan Tzara:

L'art était un jeu noisette, les enfants assemblaient les mots qui ont une sonnerie à la fin, puis ils pleuraient et ciraient la strophe, et lui mettaient les bottines des poupées et la strophe devint reine pour mourir un peu et la reine devint baleine, les enfants couraient à perdre haleine.

Puis vinrent les grands ambassadeurs du sentiment qui s'écrièrent historiquement en chœur

Psychologie Psychologie hihi

Science Science Science

Vive la France

Nous ne sommes pas naïfs

Nous sommes successifs

Nous sommes exclusifs
 Nous ne sommes pas simples
 et nous savons bien discuter l'intelligence.
 Mais nous, DADA, nous ne sommes pas de leur avis, car l'art n'est pas sérieux,
 je vous assure, et si nous montrons le crime pour dire doctement ventilateur,
 c'est pour vous faire du plaisir, bons auditeurs, je vous aime tant, je vous assure
 et je vous adore. (Tzara 1975, 358)²

L'eccezionalità e l'esibizionismo dell'avanguardia, espresse ora dal presentismo, ora dal primitivismo e ora soprattutto dall'antagonismo verso il pubblico, sono mezzi per dar voce ad una dissidenza antiborghese ad un tempo aristocratica e plebea, incarnata, come ha scritto Renato Poggioli, rispettivamente – ma nell'avanguardia allo stesso tempo – dalla figura simbolica del dandy e da quella altrettanto simbolica del criminale (1962). Ciò spiega la condizione irrisolvibile di ogni avanguardia, che resta costantemente sospesa tra lo sdegno snobistico e l'irruenza teppistica, esaltando il vitalismo esistenziale di massa attraverso un'arte apparentemente elitaria.

Dalla seconda intuizione dipende invece l'espedito proprio di qualsiasi avanguardia di porsi alla testa del mercato con una sorta di astuzia, di scorrettezza impropria, che colpisce duramente il faticoso lavoro del buon artista-artigiano, per così dire, e specialmente di colui che coltiva atteggiamenti di progressismo sperimentale. Come ha indicato Edoardo Sanguineti, l'avanguardia compie un movimento che, per un verso, indica "l'ispirazione eroica e patetica a un prodotto artistico incontaminato, che possa sfuggire al giuoco immediato della domanda e dell'offerta" e per l'altro "il virtuosismo cinico del persuasore occulto che immette nella circolazione del consumo artistico una merce capace di vincere, con un gesto sorprendente e audace, la concorrenza indebolita e stagnante di produttori meno avvertiti e meno spregiudicati" (1965, 54). In altri termini, l'avanguardia pone sul mercato un oggetto apparentemente invendibile, con la cinica consapevolezza che esso, per la propria natura irrazionale e interessata al solo profitto, troverà i propri acquirenti. Anche in questo caso le avanguardie estremizzavano il celebre contegno sul mercato letterario espresso da Baudelaire e registrato pionieristicamente da Walter Benjamin, che consiste, come è noto, nella piena consapevolezza della "prostituzione ineluttabile del poeta, in relazione al mercato come istanza oggettiva, e al prodotto artistico come merce" (*ibidem*).

² "L'arte era un gioco nocciola i bambini mettevano insieme le parole che hanno un campanello nella coda poi piangevano e urlavano la strofa, e le mettevano stivaletti da bambola e la strofa diventò sirena per morire un po' e la sirena divenne balena e i bambini via dalla scena/ Poi vennero i grandi Ambasciatori del Sentimento e pronunciarono una storica arringa in coro / Psicologia Psicologia hihi / Scienza Scienza Scienza / viva la Francia e la Provenza; / noi non siamo di malizia privi / noi siamo successivi / noi siamo assolutisti / noi non siamo semplicisti / ed è la nostra scienza parlar di intelligenza. / Ma noi DADA non siamo del loro parere perché l'arte non è una cosa seria dico sul serio e se segnaliamo un delitto per dire in forma erudita ventilatore, è solo per farvi piacere miei cari ascoltatori, vi amo tanto ve lo giuro e vi adoro" (Tzara 1964, 32. trad. di Volta).

Le ragioni profonde della differenza dell'avanguardia rispetto al resto della produzione artistica moderna indicano che il distacco dell'arte dai rapporti con la vita pratica non è una condizione assoluta e inevitabile, ma è in realtà un processo storico condizionato socialmente. Come sostiene Bürger (1974), l'alienazione dell'uomo borghese trova nelle forme dell'espressione artistica un terreno di rinvenimento della propria totalità perduta. Se nel corso della sua esistenza pratica egli è costretto ad agire soltanto secondo fini razionali e per profitto, al contrario l'arte gli offre un (falso) supplemento, capace di riempire questa sua parzialità, consentendogli di sperimentarsi come persona, di dispiegare in maniera totale le proprie facoltà. Ciò presuppone una radicale separazione tra l'ambito estetico e la vita economico-produttiva e occulta il fatto decisivo per il quale il primo, nella modernità, esiste soltanto *sub condicione* del secondo. L'aggressione delle avanguardie investe questa separazione: riportare l'arte al centro della vita o fare della vita una forma d'arte significa negare un'esistenza interamente sovrintesa da finalità utilitaristiche e razionali e, allo stesso tempo, significa mostrare la natura illogica e irrealistica della sbandierata autonomia del fatto estetico. Il primo manifesto del Surrealismo, come si ricorderà, è quasi totalmente incentrato su questo punto. Ma, più in generale, tutte le avanguardie, per contrasto con questa condizione borghese della fruizione dell'arte, esprimono il tentativo, disperato e impossibile – disperato e impossibile perché restano movimenti borghesi, del tutto interni al mondo che disprezzano – di organizzare una nuova prassi vivente a partire dall'arte.

Per intendere e pensare l'arte non come discorso autonomo sull'uomo ma come autoriflessione eteronoma sulla società che produce una certa idea di uomo e dunque anche di arte abbiamo dovuto attendere che si sviluppasse un discorso teorico sopra le avanguardie primo-novecentesche, e che quel discorso teorico sia stato promosso, se non esclusivamente, certo massicciamente e in misura decisiva dalle neoavanguardie. Da questo punto di vista, anche un critico attento come Bürger non sembra accorgersi che le avanguardie degli anni Cinquanta e Sessanta non sono semplicemente la riproposizione sterile e anzi perfettamente iscritta nei meccanismi del mercato di pratiche e tecniche di dissenso che nella società neocapitalistica non scandalizzerebbero più nessuno. Se l'attacco delle avanguardie storiche all'istituzione dell'arte ha reso riconoscibile l'arte come istituzione, è solo attraverso questa ripetizione nel secondo Dopoguerra, peraltro rinnovata nei modi e anche nelle finalità, che siamo stati in grado di reinscrivere quelle prime esperienze, altrimenti destinate alla rimozione, in forme rinnovate di dissenso e di opposizione. La conferma di ciò può venirci dall'analisi delle due principali critiche rivolte alle avanguardie secondo-novecentesche. Primo: le neoavanguardie sono espressione dell'industria culturale. Secondo: le neoavanguardie producono testi non all'altezza delle dichiarazioni di poetica e della loro stessa teorizzazione.

Tali accuse, tipicamente rivolte, per esempio, contro il Gruppo 63 in Italia, ma, in qualche modo, riferibili anche al Nouveau Roman, o a Tel Quel in Francia, nascondono preoccupazioni assai più generali, che colpiscono il significato profondo e intimo anche di Futurismo, Dada e Surrealismo, ovvero colpiscono

le tecniche con cui le avanguardie sperimentano il conflitto. La prima critica riguarda di fatto l'accettazione delle condizioni storiche: così come il Futurismo prende atto che la prima rivoluzione industriale ha realizzato e superato la mitologia, e che la velocità della macchina ha irreversibilmente modificato la percezione – "lo spazio e il tempo bruciarono sul colle" –, così come Dada e Surrealismo prendono atto che la logica e il sapere razionale occidentali hanno condotto l'Europa verso il baratro morale, inaccettabile e rivoltante, della Prima guerra mondiale, così anche il Gruppo 63 prende atto che la nascita del neocapitalismo comporta la fine della lingua letteraria, che l'esplosione dell'atomica e la guerra fredda comportano la necessità di dar compiuta rappresentazione ad un'alienazione soprattutto linguistica e formale. Potremmo dire, insomma, che il "presentismo" delle avanguardie sia la prima delle tecniche del conflitto che esse mettono in campo, e consiste, in sostanza, nella totale mancanza di nostalgia o di rimpianto per le condizioni storiche del passato, molto spesso difese con forza dall'establishment culturale. Le avanguardie accettano in positivo e anche in negativo le condizioni storiche all'ordine del giorno.

La seconda critica, forse la più coriacea, è anche la più ingenua e ingiusta: è ovvio che le opere d'avanguardia non assumano i criteri di qualità invocati dai loro detrattori. Come ha ribadito Fausto Curi (2013), per definizione, la poesia d'avanguardia è antipoesia, la narrativa d'avanguardia è antinarrativa, la pittura d'avanguardia è antipittura. L'opera d'arte d'avanguardia – ecco la seconda fondamentale tecnica – nega l'unità significativa dell'opera d'arte, così come nega la categoria di produzione o di genio individuale. Al di là delle sue diverse incarnazioni storiche – dalla tavola parolibera al collage, dal non-sense al ready-made – l'arte d'avanguardia apparirà inevitabilmente fredda e concettuale ai suoi nemici per una ragione assai semplice: vuole esserlo. Se, infatti, l'opera d'arte tradizionale cercherà per propria natura di occultare il fatto che è stata creata, al contrario l'opera d'avanguardia si presenterà sempre in modo esplicito e dichiarato come creazione artificiale, come artefatto.

Chiedersi che cosa ne è dell'eredità dell'avanguardia, e delle tecniche del conflitto da essa promosse, quindi, non è una domanda di pura intenzione antiquaria. È chiaro che le avanguardie sono un fenomeno tipicamente novecentesco, apparentemente esaurito. Ma le ragioni di questo esaurimento possono diventare, se correttamente intese, indicatori straordinari delle grandi mutazioni economiche e politiche avvenute dall'avvento della governamentalità neoliberista, per dirlo con una nota etichetta foucaultiana, ad oggi. La storia dell'addomesticamento che l'idea di avanguardia e i movimenti storici che l'hanno incarnata hanno subito tra la postmodernità e la fase a noi contemporanea non è stata indirizzata soltanto a sterilizzare la carica politica eversiva di tali movimenti, ma anche a ricondurre ogni tipo di dissenso artistico entro il tranquillizzante territorio dell'arte. E l'uso dell'espressione "d'avanguardia" come sinonimo di novità di una qualche merce derubrica il comportamento disaffiliato dell'artista d'avanguardia a stranezza idiosincratia, tipica in fondo di spiriti sensibili e visionari, poco adatti ad una normale vita associata. Insomma, che l'artista faccia pure il ribelle in pittura o in poesia: l'arte, si sa, richiede le proprie stramberie. Ma che l'artista si tenga alla lon-

tana dalla tentazione di farsi simbolo, di autorappresentarsi come incendiario da imitare, portatore assai contagioso di disgusto nei confronti del proprio tempo.

Se già nella postmodernità si inceppava il meccanismo di morte e rinascita delle avanguardie, tipico dei primi sessanta, settant'anni di Novecento, dal momento che le correnti dominanti del postmodernismo assorbivano per fini letterari gli scarti formali e lo sperimentalismo delle pratiche d'avanguardia, e dunque rivendicavano la propria appartenenza alla pseudo-classe degli artisti, la surmodernità sembrerebbe voler chiudere i conti con i sistematici strappi della moderna dialettica tra rivolta e reazione, richiamando ad un ordine tutto progressivo e tutto etico gli intellettuali e gli artisti, come dimostrano, per esempio, quelle tendenze à la page di *Critical Theory* che Walter Siti ha definito "neo-impegno" (2021) e di cui Mimmo Cangiano (2024), in un prezioso studio di quest'anno, ha mostrato l'ambigua relazione con le ingiunzioni profonde del sistema capitale. Quella fase della modernità letteraria iniziata con Baudelaire e caratterizzata dalla persistente immagine del poeta come soggetto simbolico declassato, disgustato e disoccupato, come direbbe Fausto Curi, soggetto inintegrabile ma, allo stesso tempo, insopprimibile, stigma dell'autonomia del fatto artistico nella società borghese, e residuo non smaltibile dell'eteronomia dettata dal mercato, potrebbe chiudersi così, se non fosse che, proprio oggi, e proprio per la distanza non più colmabile tra noi e il rilancio delle avanguardie storiche promosso dalle neoavanguardie, ci è possibile porre in dialettica l'osservazione che di questi fenomeni ebbero i loro protagonisti con il fallimento dei loro stessi propositi, che adesso distinguiamo hegelianamente inscritto nel loro funzionamento. Lo sa bene, per esempio, il poeta americano Kenneth Goldsmith, capofila dei cosiddetti scrittori non-creativi, che ha il merito, con paradossale consapevolezza teorica, di riaccendere dialetticamente le potenzialità inesprese da quel fallimento nel momento stesso in cui storicizza movimenti come l'Internazionale Situazionista o la Poesia concreta, facendo reagire il suo sguardo retrospettivo e tecnologicamente aggiornato alle ultime rivoluzioni tecnologiche, con il dissenso, il conflitto e l'antagonismo di cui tali movimenti erano portatori, interrogandosi dunque sulla loro rimozione dal discorso pubblico e culturale del presente, e rifiutando a priori l'etichetta liberal-capitalistica di creativo: "creativity – as its been defined by our culture with its endless parade of formulaic novels, memoirs, and films – is the thing to flee from, not only as a member of the 'creative class' but also as a member of the 'artistic class'" (2011, 9).

Lo spazio di libertà, ma anche di degradazione, portato in eredità all'artista dalla lama che fece rotolare a terra la testa mozzata di Luigi XVI di Borbone, sembra chiudersi oggi con il tentativo dall'alto, o top-down, come si dice adesso, di rifunzionalizzare le arti e le lettere all'interno di una sorta di laboratorio creativo al servizio del capitale, come si legge più o meno direttamente in certi programmi di finanziamento della cultura umanistica, attualmente attivi anche da noi, sotto insegne e acronimi stupidi, di cui, fra qualche decennio, non ricorderemo nemmeno quanto grottesco doveva suonare alle nostre orecchie. Così, il non-creative writing di Goldsmith è bollato da larga parte della critica come arte concettuale, fredda, amorale, proprio perché si oppone alla tendenza do-

minante della produzione artistica contemporanea con fini extra-estetici, come dimostra il suo sorprendente *Wasting Time on Internet* (2016). Alle campagne del *creative non-fiction*, Goldsmith e compagni oppongono quelle del *non-creative fiction*. Si dirà presto, ne sono certo, che si tratta di un atteggiamento e un tipo di arte nati vecchi, quattriduan, come Pasolini ebbe a dire del *Laborintus* (1956) di Sanguineti e come molti pensarono del Futurismo alla prima lettura del *Manifesto di fondazione*. È un bene, credo: significa che l'avanguardia, a dispetto della *doxa* che la vorrebbe morta ad ogni suo esaurimento, è dura a morire, e che abbiamo la grande opportunità di risemantizzarne il significato critico e conflittuale in nuove incarnazioni, che significa poi, anche, pensare che la modernità come condizione storica sarà pure divisa in fasi e scandita da rivoluzioni tecnologiche radicali, ma che sia finita nel Sessantotto, nel Settantasette, nell'Ottantanove, nel Duemilauno è quanto meno cosa dubbia.

Se Poggioli, in piena riemersione dell'avanguardia, aveva ben chiaro che "la ricostruzione intellettuale di situazioni storiche diverse da quella presente" (1962, 27) fosse decisiva per la comprensione di movimenti come questi, solo in modo epidermico interni alla storia delle arti e della letteratura e dunque solo in maniera imprecisa interpretabili con categorie estetologiche, l'epoca attuale ci consente di fare un passo oltre e di descrivere un movimento non più doppio – cioè quello che all'epoca di Poggioli andava dalle neoavanguardie alle avanguardie storiche – ma direi triplo. Abbiamo la fortuna, infatti, (o, se si vuole, la sfortuna) di essere situati alla giusta distanza storica per rileggere retrospettivamente il significato dell'artista come ribelle, non già laddove questi si opponga in maniera creativa a istanze culturali supposte egemoni, ma, al contrario, quando rifiuti la creatività borghese di per sé. All'artista paladino dei diritti civili di gruppi culturali subalterni sempre più piccoli e sempre più in competizione tra loro nella faticosa lotta per occupare la posizione della vittima, si può ancora opporre l'artista che, compreso il gioco e rifiutato il mondo, opera per manomettere cinicamente un mercato che, di norma, vende ai singoli soggetti la propria stessa identità. Il nulla, rappresentato dal denaro, può ancora sostituire ogni valore esecutivo: è sufficiente, come fa Goldsmith, rinunciare a crederci originali. È sufficiente accettare, come in un romanzo di Siti, che la supposta originalità di massa sia il vero collante che omogeneizza la cultura contemporanea. È sufficiente, infine, spostare l'attenzione da dentro l'arte, alla vita fuori di essa; dall'estetico al politico; dal culturale all'economico; dal sovrastrutturale, alla struttura di cui tutte le posizioni intellettuali a nostra disposizione non sono, come si sa, che sintomi.

Riferimenti bibliografici

- Benjamin Walter (1969), *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. Zwei Fragmente*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
 Bürger Peter (1974), *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
 Cangiano Mimmo (2024), *Guerre culturali e neoliberalismo*, Milano, Nottetempo.
 Curi Fausto (1965), *Ordine e disordine*, Milano, Feltrinelli.

- (1977), *Perdita d'aureola*, Torino, Einaudi.
- (2009), “Canoni, poetiche, modelli, avanguardie”, in Giovanna Angeli (a cura di), *Tradizione e contestazione IV. Le avanguardie: canone e anticanone*, Firenze, Alinea, 13-29.
- (2013), *Piccola storia delle avanguardie da Baudelaire al Gruppo 63*, Modena, Mucchi.
- Eagleton Terry (1990), *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford, Blackwell.
- Enzensberger H.M. (1962), “Die Aporien der Avantgarde”, *Merkur*, 16, 5, 401-424.
- Goldsmith Kenneth (2011), *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*, New York, Columbia University Press.
- (2016), *Wasting Time on the Internet*, New York, Harper Perennial.
- Marinetti F.T. (1968), *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Mondadori, Milano.
- Poggioli Renato (1962), *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna, Il Mulino.
- Sanguineti Edoardo (1965 [1963]), “Sopra l'avanguardia”, in Id., *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 54-58.
- Siti Walter (2021), *Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, Milano, Rizzoli.
- Tzara Tristan (1964), *Manifesti del dadaismo e Lampisterie*, trad. di Ornella Volta, Torino, Einaudi.
- (1975), *Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Flammarion.